



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Maler

urn:nbn:de:hbz:466:1-42022

nicht gesagt zu werden, das wurde *gelebt*. Für den deutschen Künstler war die Frage anders zu entscheiden — auch das wurde *gelebt*. Als helle Köpfe mußten unsere Meister von den neuen Eindrücken der Fremde gefesselt, überrascht, ja zunächst überzeugt werden. Aber wenn sie uns immer wieder zeigen, daß sie auf deutschem Boden jene Eindrücke zurücktreten ließen — war dies wirklich Schwäche? War es nicht gerade Kraft und unbewußtes Bekenntnis zum Hauptsächlichen? Hätten sie nicht, wenn sie unserer späten Ausdrucksweise sich bedient hätten, sagen müssen: Warum soll eigentlich etwas so Nebensächliches wie die pure „Richtigkeit“ wichtiger sein als etwas so Hauptsächliches wie die Wahrheit? Wenn Christus sein Kreuz zur eigenen Hinrichtung trägt — ist nicht eben dieses das Hauptsächliche und Entscheidende? Oder ist es der „richtige Abstand“ von jenem Betrachter, dessen Standpunkt auf dieser Erde ja schließlich nicht das Erste und Letzte ist bei Dingen, die unsere Seele bewegen?

Es mußte bei diesen Fragen so nachdrücklich verweilt werden, weil sich auch an ihnen entscheidet, was in der Kunst deutsch genannt werden darf. Es ist, bis heute noch, das Vorrecht der Sagekraft. Darum empört den, der dieses ewige Deutschland liebt, nichts so sehr, als die Aufwendung eines frechen, modellgebundenen Naturalismus für die Feststellung einer nichtssagenden Tatsache. Uns verlangt es nach dem Dienste einer treuen Form für die Bannung erhaltungswürdiger Werte. Wir verlangen, daß auch die bildende Kunst, wie es Caspar David Friedrich forderte, unsere innere Musik sichtbar machte, das, „was man nicht sieht“. Das hängt mit Wesenszügen zusammen, die an sich noch nichts mit bildender Kunst, mit Kunst überhaupt, zu tun haben. Gerade darum sind sie so wesentlich!

Die Maler

Mit diesem Bewußtsein soll man auf die Maler blicken, die sich als greifbare Persönlichkeiten aus der ersten „Neuzeit“, der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, bei uns herausheben: Conrad von Soest, Meister Francke, Lochner, Moser, Konrad Witz und Multscher. Sie umfassen reichlich zwei Menschenalter, und nur von dem ersten ist schon in diesem Abschnitt die Rede. Es kann aber Alles nur vom Ganzen her betrachtet werden, wollen wir wirklich Wesen und Werden deutscher Formen zu begreifen suchen.

Auch bei uns, als bei Europäern, ist die Anerkennung des Betrachters schließlich unvermeidlich gewesen. Entscheidend hat sie niemals gewirkt, und wenn sie es doch einmal tat (wie gelegentlich im späteren 16. Jahrhundert), so hat sie uns mehr als anderen geschadet. Im übrigen

ist sie nur unmerklich eingedrungen. Als sie zuerst aufkam, hat man sie wohl mit Überraschung vermerkt, aber ein tieferes, unbewußtes Wissen hat gerade die Großen zu einer *Berichtigung durch Reife* veranlaßt, jeden für sich und ohne daß es zu jener glänzenden „Folgerichtigkeit“ gekommen wäre, die wir Italien und Frankreich neidlos zugestehen wollen: Rebellen, Andersartige, jeder ein Querkopf, jeder das Eigene verteidigend und nicht bewußt das Nationale, von dem er nichts zu wissen brauchte — und eben in dieser gemeinsamen Andersartigkeit völkisch, Jeder und Alle völlig deutsch!

Conrad von Soest hat von den Zügen der neuen Kunst schon Einiges gekannt. Aber man darf sich die Geschichte deutscher Kunst nicht als ein unaufhörlich Angestoßen-, Gestützt-, Beeinflußtwerden vorstellen. Zunächst ist ja auch die westliche Kunst in ganz hohem Maße selber wieder von der italienischen genährt worden. Taddeo Gaddis Fresken finden wir unverkennbar in Verkleinerung und malerischer Verwandlung wieder bei den Brüdern von Limburg. Avignon ist eine deutliche Einbruchsstelle des Südens auch in Frankreich gewesen. Wenn Giovanni Pisano wohl sicher von Frankreich berührt ist — Giotto's Verhältnis ist in weit höherem Maße nach dem ganzen Norden hin gebend geworden, selbst, wenn auch Giotto Nördliches aufgenommen haben sollte. Siena hat schon vor der Mitte des 14. Jahrhunderts größere Schritte auf die Perspektive hin getan, als damals selbst Florenz — geschweige denn Frankreich. Die nordisch-französischen Eindrücke, die im „Triumph des Todes“ vom Pisaner Campo Santo durch Graf Vitzthum sehr überzeugend nachgewiesen wurden, sind nur eine *Gegengabe* an den Süden und betreffen gerade die „Glaubhaftmachung“ am wenigsten. Tommasos da Modena Trevisaner Fresken gehören zu den entscheidenden Eroberungen, dieses Mal sogar eines wesentlich nordischen Privilegs: des Innenraum-Stillebens. (Treviso war, wie Schlosser schön gezeigt, eine dem Deutschtum sehr nahe gelegene Nordecke des Südens.) Es ist also ein breitgespanntes Beziehungsnetz da. Die fortschreitende Eroberung der Erscheinungswelt auch durch die Deutschen, wie sie in Naumburg das 13., am Prager Triforium das 14. Jahrhundert brachte, ist dabei gerade dasjenige, was *nicht* mit dem Westen zusammenhängt, so wenig wie mit der Anerkennung des Betrachters. Auch Deutschland hat in der Richtung auf die Erscheinungswelt vorwärtsgedrängt. Es hat es aber immer im Dienste des Ausdrucks getan, und es hat sich auch gerne stärker in der Plastik ausgesprochen als in der Malerei, auch darin „mittelalterlich“ und „unmodern“. Es fehlt ihm ganz natürlich an der vollendeten Logik, mit der Schritt für Schritt die italienische und die nordfranzösische

Kunst auf perspektivische Fragen eingingen (Perspektive ist reinste Anerkennung des Betrachters). Wer *hier* suchte, *mußte* sich geradezu „logisch“ entwickeln, da er schon „Logisches“ suchte. Suchten die Deutschen einmal auf abgestecktem Gebiete ein Bestimmtes (in Prag das Bildnis), so waren sie nicht weniger „logisch“. Die *innere* Wahrheit aber entrückt solchen Fragen — und sie war das selbstverständliche Ziel der deutschen Kunst. Wer diese verstehen will, muß sie noch immer an sich selber messen. Wer sie nicht versteht, und wer sie am Fremden mißt, dem kann es begegnen, daß er ein bewundernswertes, ein wissenschaftlich außerordentliches Buch über einen großen deutschen Maler schreibt, in dem das lebende Wesen, der Mittelpunkt, der Kern des Ganzen so gut wie gar nicht sichtbar wird: ein Beziehungsnetz von „Einflüssen“, aber kein Mensch! (An Francke ist das geschehen.)

Schon Conrad von Soest ist kein Beziehungsnetz, sondern ein Mensch auf seiner Erde. Sein Hauptwerk, der Altar von Niederwildungen, ist um 1404 geschaffen (Abb. 65). Der Mann, der um 1402 die Bilder des Hochaltars der Göttinger Jakobikirche gemalt hat (von Graf Vitzthum in einer wahrhaft glänzenden Untersuchung behandelt), ein Fortsetzer Bertramscher Überlieferung, könnte Conrad schon gekannt haben. Er könnte uns zeigen, wieviel *neuer* Conrad war, neuer und westlicher, und dies von sich aus und von Soest aus! Die Form von Conrads Altare ist gänzlich anders als die in Ostfalen beliebte der Gestaltenreihung im inneren, der Bilderreihung im äußeren Zustande, wie sie (bei dreifacher Wandlung) der genannte Göttinger Altar zeigt. Nicht sehr weit von Wildungen liegt Netze, und dessen Kirche bewahrt noch heute einen Altar von grundsätzlich sehr ähnlicher Anordnung — und der stammt etwa von 1360! Es tritt ein anderer aus der Osnabrücker Gegend, heute im Kölner Museum, dazu, und beide zeigen nicht nur die Einzelfigur des Gekreuzigten, sie zeigen die Komposition von Niederwildungen an entscheidender Stelle ganz gleich: in geöffnetem Zustand eine breite Mitteltafel mit der Kreuzigung, gerahmt von je zwei feststehenden Szenenbildern übereinander rechts und links bei gleicher Gesamthöhe: eine Gruppe, keine Reihe. Schon Klosterneuburg übrigens zeigte Ähnliches in den 20er Jahren des 14. Jahrhunderts. Es treten in Wildungen noch die den feststehenden Flankenbildern gleichgeordneten Flügel dazu. Stilistisch aber scheint sich auch ein Altar von Hannöversch-Münden, der ebenfalls vor 1400 gemalt ist (und mit dem Göttinger der Jakobikirche immerhin die so ausnahmehafte architektonische Innenrahmung der Bilder bei zierlicheren Formen teilt) auf Conrad zuzubewegen. Darüber hinaus: schon seit Jahrhunderten ist Soest für die deut-



70. Stephan Lochner. Altar der Stadtpatrone im Dom zu Köln



71. Stephan Lochner, Veilchenmadonna. Köln, Diözesan-Museum

sche Malerei eine entscheidende Stadt gewesen. Zu der des Dreizehnten hat es in Fresko wie Tafelmalerei wichtigste Beiträge geliefert. Der Boden also war günstig. Trotzdem wirkt Conrads Auftreten „plötzlich“, wenn man nur auf die in der Stadt selber zufällig erhaltenen Bilder des 14. Jahrhunderts blickt — weniger schon vor der Plastik von St. Pauli. Die fast plötzliche allgemeine Verfeinerung der Sinnlichkeit, die wir als Lebenserscheinung überall gleichmäßig in Deutschland auftreten sahen, ist ja unmöglich nur als eine Summe einzelner Einbrüche von außen her zu verstehen. Die zwischen den Lübecker Törichten und den Bademädchen der Wenzelbibel, zwischen den gleichen Törichten und der Mainzer Memorienpforte, zwischen dieser und der Tonplastik, dieser wieder und den Schönen Madonnen und Vesperbildern immer wieder hervorleuchtende innere, nicht schulmäßige Verwandtschaft — sie war eigenes *Leben*, sonst wäre sie überhaupt nicht zu verstehen. Eine gewisse Freude an bunten Trachten tritt in ihrem Zuge auf (Lorch!), die aber auch schon längst durch die vergegenwärtigende Erzählerkunst der parlerzeitlichen Reliefs vor 1400 begründet war. Vieles an Einzelzügen war überhaupt europäisches Allgemeinut. Nehme man doch nur hin, was da ist, befrage man es doch nur endlich: was bist du? — und nicht nur: woher „kommst“ du?

Am Wildunger Altare ruht in schwerer Breite die feste Mittellage, schon im Innenstücke der Kreuzigung etwas mehr breit als hoch (oben bogig gerahmt, so daß Zwickel entstehen), durch die zweigeschossigen Flanken in ein liegendes Rechteck von etwas mehr als zwei Quadraten gedehnt, durch die hinzutretenden Flügel erweitert auf je sechs kleine hochrechteckige Bilder zu Seiten der Hauptdarstellung. Schwer ist auch das Eichenholz, das unter Leinwandbezug den Kreidegrund für die leuchtend herrlichen, ausgezeichnet frisch erhaltenen Temperafarben trägt. Ein ruhiges Strahlen geht durch das Ganze. Langsam wird man sich dessen bewußt, wie fest der Gestaltungswille alles Einzelne dem Ganzen untergeordnet hat. Ein in manchen Fällen schon verschwindend kleiner Teil ist Goldgrund (in der Kreuzigung noch nicht mehr das obere Drittel); der Raum erobert die Fläche, der Hintergrund verdrängt den Untergrund; die reichen Überschneidungen des Goldes durch aufragende Gestalten machen ihn zum Himmel auch für das Auge. Gewiß: lauter Siege im Kampf um die Erscheinungswelt, und dennoch alle im Dienste der Sagekraft errungen. Der Kreuzigung gehört die tiefste Bewunderung. In ihr sammelt sich Conrads Kunst am großartigsten zu einheitlich reicher Wirkung — um zu *ergreifen*, nicht um zu blenden. Raumschaffend stehen die Schächerkreuze, in den dämmernden Grund schräg hineingesetzt. Der Bogenschwung der Raumtiefe

aber, den die drei Kreuze als Grundriß erschließen lassen, entspricht dem Aufriß des gedrückten Flachbogens vom oberen Rahmen. In der Fläche ziehen die beiden äußeren Pfosten die Menschengruppen wie magnetisch an, so daß der Kreuzesstamm Christi gerade in der Mitte frei heraufwächst. Ein Bogenschwung auch in der Gestalt des Erlösers! Aber das ist nicht mehr der „gotische“, und er „kommt“ auch gar nicht aus Frankreich: er ist 40 Jahre früher in der gleichen Gegend, in Netze (bei Wildungen!) schon angewendet (Nachweis bei Stange); er legt das rechte Bein senkrecht an das Kreuz und läßt von den überkreuzten Füßen aus das linke (von uns aus rechts) in weitem Bogen absteigen, gespreizt ausschwingend. In Netze ist auch die räumliche Schrägflucht der Schächer (nur mit übertriebener Verkleinerung) angelegt; ja, noch mehr: auch schon die Scheidung der Beigruppen nach dem Ausdruck des Geistlichen und des Weltlichen. Sie wird bei Conrad bedeutend gesteigert. Er tut grundsätzlich genau das, was vielleicht im gleichen Jahre 1404 der Meister des Jungfrauen-Zyklus von der Lübecker Burgkirche getan hat: auch dieser setzte Idealtracht und Zeittracht als „Gut“ und „Böse“ gegeneinander. Im Wildunger Altare aber wechseln danach nun auch noch die menschlichen Gesichter: die Idealwelt der Kunst um 1400 wird in ihrer reinsten Prägung, in ihrer an das Kindliche und an die Holdheit der Schönen Madonnen erinnernden Ausgelesenheit der Gruppe der trauernden Frauen, der Seite des guten Schächers, den bezaubernden, forellenhafte dahinschießenden Engelchen zugeordnet. Daß diese Erlesung das Schmerzliche nicht ausschließt, offenbart sich deutlich genug, am merkwürdigsten im Johannes mit den gerungenen Händen. Auf der rechten Seite ist mit aller Kostbarkeit der weltlichen Tracht, mit Schnabelschuhen, mit Agraffen, mit seltsamen Kopfbedeckungen, mit Hüten und Barettts, mit Pelzen und Zaddeln und Brokat — mit all dieser Pracht ist auch das Abweichende vom Ideal, das „Natürliche“ und Absonderliche der Gesichtszüge zugelassen. Aber war nicht auch im genau gleichen Jahre 1404 der Lorcher Terrakotta-Altar gestiftet worden? Ist nicht auch da mit der Gruppe der Trauernden bei gleichbleibender Idealität der Erscheinung schon ein Ganzes zusammengeronnen, erfüllt von einem zarten „Weinen“ der Trauer in den schütternd-fließenden Linien, so wie bei Conrad in der vorbildlich schön geschlossenen Gruppe der hockenden Klagefrauen? und ihr unmittelbar entgegengestellt ein überzeugend „heutiger“, sehr vergegenwärtigter Alltagsmensch? Ein glücklicher Zufall der Erhaltung zeigt uns innerhalb *eines* Jahres mindestens zwei gesicherte Werke, die die gleiche Sprache reden, ohne voneinander zu wissen. Der überraschende Reichtum der Rüstungsformen, namentlich der Helme (Topfhelme und

„Bassinot“) bei den Lorcher Tonfiguren setzt die genau gleiche Kenntnis der neuesten Trachten voraus, wie sie bei Conrad sich bezeugt. Noch wichtiger ist der innere Gleichklang des Gefühlstones. Immer wieder sieht man: die Kunst um 1400 kennt das Gewöhnliche, ja das Häßliche wohl. Aber sie wertet es anders als andere Zeiten, sie gewinnt aus ihm den Ausdruck des Bedingten (auch in den Martinusbettlern!), während sie selbst das Tragische mit den Mitteln ihres Traumes von Holdheit und Schönheit bestreiten kann. Darauf vergleiche man doch auch den Christus mit den Schächern. Er als Göttlicher hat die fast kindliche Sanftheit, die damals das Gute und Große ausdrückt. Der gute Schächer wird nicht nur durch eine seltsame Straffung des Körpers (auch sie ist im Netze vorgebildet), sondern durch einen wilden und starken Kopf aus dem unteren Volke gekennzeichnet. Unzählige Feinheiten zeigt das Werk: so, daß im Mittelgrunde links hinter den Trauernden, hinter Johannes eine weltliche Prachtgestalt steht, der Mann mit der Lanze, unter den Weltlichen rechts dafür, selbst höchst prunkhaft dargestellt, doch milden Gesichtes, der Bekenner, von dem das Spruchband ausgeht: „Wahrlich, dieser war der Sohn Gottes“! — Die Einzelszenen bringen uns in die Idealwelt, wie etwa der Ortenberger Altar sie spiegelt. Es wimmelt geradezu von Zügen einer Vorstellung, die nur aus echtem Erlebnis solches zeugen konnte: volksliedhaft, so wie im Ortenberger Altare, ist Joseph gemeint, wenn er das Mäuslein über der Flamme herabkniend betreut; eine Schöne Madonna ganz neuer Art entsteht, wenn das Kind im Tempel dargebracht wird, und unvergeßlich ist dabei die Wendung des Kinderköpfchens. Das ist die Vergegenwärtigung, die seit 1350 wieder so stark im Wachsen ist, immer aber ist sie in die erlesende Sprache der Kunst um 1400 gekleidet. Innenräume bilden sich, bei denen nicht *das* entscheidet, wie viele Schachbrettmuster man vom unteren Bildrande bis zum Aufwachsen der Figuren zählen könnte, sondern das Wichtigere: wieviel *überperspektivisches* Raumerleben sich darin ausgewirkt hat. Die Verbindung von Außen und Innen im gleichen Bilde ist dabei ein altes Erbe der Giottozeit. Bei Broederlam (um 1398) wie bei den Brüdern von Limburg, ebenso bei den wahrscheinlich echt französischen Meistern mancher Prachtbücher um 1400, ist das selbstverständliche Übung. Ein Lernen in Frankreich war gewiß für ihre Anwendung nicht nötig, diese Formen hatten sich längst allgemein verbreitet. Eine Reihe westfälischer Werke geht von Konrad aus, die hier nicht verfolgt werden können, darunter auch eine verrohende Kopie des Wildunger Altares in der Pauli-Kirche von Soest. In Darup, Isselhorst, Warendorf spüren wir die Wirkung des Meisters, und immer spielt die Trauer-

gruppe der sitzenden Frauen mit ihren dünnen und gummiweichen Fingerchen eine Rolle. Bei Conrad ist sie von feinem und echtem Gefühle gemeistert. — Der Maler vollendet sich gegen 1420 im Altare der Dortmunder Marienkirche (Abb. 66). Er vollendet sich — das ist stilgeschichtlich und personengeschichtlich gemeint. Schon bei Conrad heißt „vollenden“ *nicht*: „modern“ werden. Wir haben von dem ursprünglich offenbar riesengroßen Altarwerke nur wenige Reste. Es darf aber genügen, die Dortmunder Geburt Christi von der Wildunger abzusetzen. In der älteren Fassung spürt man noch die Nähe zur Miniaturenkunst. Jetzt geht Conrad auf größere Form. Die Tafel ist unvollständig erhalten, es fehlt rechts ein beträchtliches Stück. Aber was die erhaltene Fläche trägt, strahlt noch wundervoll in Blau, Rot, Gold — viel Gold! Eines sehen wir ganz deutlich: das ist auf keinen Fall die alte Innenraumszene gewesen. Conrad hat sie nicht etwa nun *noch* genauer ausgedacht, sie etwa *noch* genauer auf Betrachter berechnet (er hätte doch nur zu wollen brauchen, um in einer 15jährigen Entwicklung eine noch höhere Meisterschaft des Innenraumes und der Innengestalten zu erreichen), er hat eben dieses *nicht* gewollt, und wieder springt die deutsche Linie von der vorschriftsmäßigen des Westens seitlich ab auf die Höhe dessen, was wir Idealismus nennen. Gewollt nämlich und in überraschend großartiger Weise erreicht hat Conrad das Bedeutende und Gültige. Einzelne Formen sind vielleicht ein wenig schärfer geworden, aber entscheidend ist die Steigerung der inneren Wahrheit. In einem *Traumlande* sind wir. Nichts könnte in der „Wirklichkeit“ so sein. Im Freien steht das Bett mit der lieblich mädchenhaften Mutter und dem lustig anschmiegsamen Kindlein, Steinfließen davor (hier könnte man also Orthogonalen nachrechnen und den Fluchtpunkt suchen, der aber draußen liegt!); eine Engelwolke, vom riesigen Nimbus der heiligen Jungfrau überschritten, unten angrenzend an die Grenzkörbe eines Gartens, oben frei vor dem feinpunzierten Goldgrunde; eine selige Sängerschar des Himmels schwebt hoch über dem Haupte des Joseph, ein paar merkwürdig lebendige Pflanzenumrisse laufen neben ihm gegen den Grund an. Mehr Goldgrund als in Wildungen — also Rückfall? Mehr Himmel in Wahrheit — also Gewinn! —, Himmel nicht der Ausdehnung, sondern der Auffassung nach. Das ist auch nicht mehr der leicht komisch angeschaute Joseph des Volksliedes, das ist ein heiliger Wanderer, in dessen Antlitz sich das dem Kindlichen nahe Grundideal zum Ausdruck würdiger Güte vermännlicht hat. Kein Opfer aber an die Richtigkeit — vielmehr der hohe Gesang einer ewigen Wahrheit. Die sterbende Maria einer anderen Tafel lebt, die Sterbende *lebt* in der gleichen erhobenen Traum-

sphäre. Nicht Richtigkeit, sondern Wahrheit, nicht Berechnung, sondern Ausdruck — Sagekraft! das war Conrads Ziel und Weg.

Es war nicht anders bei Meister Francke von Hamburg. Dieses Eine war nicht anders, sonst sehr Vieles. Francke ist der umfassendere, wandlungsreichere, beweglichere, der größere Künstler. Vor ihm zögert man nicht, das Wort Genie auszusprechen. Er hat, anders als Conrad, ohne jeden Zweifel in seiner Jugend in Frankreich gelebt, die Buchmalerei der Ile de France aus eigenster Anschauung sehr genau kennen gelernt und sehr wahrscheinlich doch auch — gleich den älteren Genies des 13. Jahrhunderts — an französischer Kunst mitgewirkt. (Warum stellt man sich nur immer die alten Meister, die doch *mitarbeiten* mußten, so wie die Kunstjünger des 19. Jahrhunderts vor, die nach Paris gingen, um malen zu lernen, aber natürlich nicht an Gesamtwerken helfen durften?). Francke hat, soweit wir ihn kennen, auf unserem Boden nicht Miniaturen, sondern echte Bilder geleistet. Er hat zwei große Altäre hinterlassen, den von Nykerkö in Finnland, heute Helsingfors (rund um 1415) und den Thomasaltar der Englandfahrer in Hamburg (um 1424), dazu zwei Einzelbilder des Schmerzensmannes, das kleine ältere in Leipzig aus der Zeit des zweiten Hauptwerkes, das spätere und größere in Hamburg wohl vom Lebensende. Der Weg, den Francke gegangen ist, ist ganz *sein* Weg, der Weg eines Einmaligen und Einzigen. Die Richtung, in der er ging, führt trotzdem genau so aus einer weit besser als durch Conrad gekannten, sicher auch weit dankbarer studierten westlichen Welt *abseits*: auf eine jener den Deutschen vorbehaltenen Seitenhöhen, von deren Spitzen aus sie einander nicht gesehen haben mögen, sich aber getrost als Landsleute hätten den Gruß bieten dürfen. Daß Francke kein Ausländer ist, muß solange stehen bleiben, bis ein Gegenbeweis erbracht worden ist. Die Aufgabe sollte ausschließlich Ausländer reizen, wird aber nach menschlichem Ermessen niemals gelingen. Der Versuch, Francke mit einem Mönch Nicolaus aus Zütphen gleichzusetzen, ist (mit einem so ruhigen Beurteiler wie Graf Vitzthum gesehen) gescheitert. Das ist schade. Wäre er gelungen, so hätten wir endlich die für manche Zweifler nötige Beruhigung. Wir hätten es dann nämlich im damaligen Sinne mit einem reinen Deutschen zu tun, einem Manne aus der Landschaft Geldern, die zum großen Teile auch politisch heute preußisch ist, die aber zu jener Zeit mit dem Bistum Münster eng zusammengehörte und von der ein so sauberer Forscher und zugleich so guter Holländer wie Huizinga uns erzählt, daß sie „die einzige Landschaft“ war, „die in stärkster Verbindung mit dem Reich und in Schicksalsgemeinschaft mit den niederrheinischen Territorien Jülich und Cleve gelebt hatte

und in erhöhtem Maße rein *deutsch* geblieben war“, ja, daß erst nach 1600 „die Sprache, die ein Syndikus aus Groningen oder ein Kanzler aus Geldern schreibt, ihr östliches Gepräge verliert“ („östlich“ heißt für den Holländer natürlich deutsch). Noch am Ende des 18. Jahrhunderts konnte ein junger Dichter aus Geldern, Staring, darüber klagen, „daß sein liebes Geldern nicht ein selbständiger Teil des deutschen Reiches geblieben“ sei: „Wir wären weit glücklicher geworden, als wir es als Glieder der niederländischen Republik werden konnten.“ Geldern als Herkunft wäre also nur eine Bestätigung des Deutschen. Aber Francke ist auch so nach allem, was wir bisher sehen können, ein Deutscher sehr ausgesprochener Art, wohl in Frankreich gründlichst ausgebildet, doch nicht ihm unterworfen, und nach den bestimmenden Wesenszügen ein Niederdeutscher, damit fühlbar auch ein Landsmann des Conrad von Soest, dessen Kunst er gekannt haben muß, nach der Farbenentfaltung, nach Gestaltungsgedanken, nach Ausdrucksformen und Figuren — und dies immer wieder nach Ausweis seiner Verbindungen ganz genau zum *Wildunger* Altare! Die überraschend verbissene Bemühung, um jeden Preis, auch den der wissenschaftlichen Genauigkeit, des wirklichen Sehens von unleugbaren formalen Tatsachen nur ja nicht die geringste Verbindung dieser beiden Meister zuzulassen, ist gescheitert. Der Versuch ist unternommen in einem Buche, dessen im Allgemeinen erstaunliche Genauigkeit, dessen weites und bedeutsames Ausgreifen mit den Mitteln neuester Forschungsweisen von der deutschen Wissenschaft ebenso dankbar anerkannt worden ist, wie die eigentliche Auffassung von Francke abgelehnt werden mußte, damit auch die seiner ganzen Stellung in der Geschichte Deutschlands und Europas. Graf Vitzthum und A. Stange haben unabhängig von einander — ohne mit Lob, ja Bewunderung und Dank zu sparen — das große Werk von Bella Martens über unseren Meister in *diesem* entscheidenden Punkte *abgelehnt*. Vitzthum hat schon die an sich noch weniger wichtige Frage nach dem Verhältnis Franckes zu Conrad dahin beantwortet: „es bleibt eine Verwandtschaft mit Conrad, die, wenn nicht aus irgendwelcher wann auch immer eingetretenen persönlichen Berührung, zum mindesten aus einer *landschaftlichen* Verbundenheit erklärt werden muß“. Er hat darüber hinaus einen genauesten Beweis geliefert, daß eine ganz bestimmte Formengruppe, die Trauernden der großen Kreuzigung, weit mehr von Conrad angenommen hat, als von einer gewissen französischen Miniatur im Stundenbuche des Marschalls von Boucicaut. (Diese kann Francke *auch* gekannt haben.) Wichtiger bleibt die Deutung von Franckes Wert und Wesen. Bella Martens hat die Schulung Franckes in Nordfrankreich überzeugend nachgewiesen, sie hat der Kunst der Ile de

France eine erste und grundlegende Würdigung geschenkt und viele alte Irrtümer beseitigt. Sie hat in sauberster Weise Alles dargestellt, was sich auf Franckes erste künstlerische Umwelt, auf seine Voraussetzungen bezieht, alles, was „Einfluß“ heißt — nur von Francke selbst hat sie sehr wenig gesagt, so viel sie auch getan hat in genauester Untersuchung des Bildaufbaues, der Farbgestaltung, der Themenauffassung. Man kann aus dem so wertgesättigten Buche nur Eines nicht wirklich erfahren: was ist Francke selber? Was entscheidet denn eigentlich den Eindruck seiner Bilder? — Der geschichtlich unwissende, aber formenempfindliche Betrachter, der sich Rechenschaft über seine Eindrücke zu geben weiß, findet nach Erfahrung des Verfassers dieses Besondere schneller und sicherer als der, der stets nach Einflüssen jagt und so in Gefahr gerät, das Beziehungsnetz mit der Sache zu verwechseln. Müßte nicht jeder Echt-Eindrucksfähige als Erstes (jenseits der Farben) den sonderbaren *Ausdruck der Überschneidung* bei Francke erkennen? Die Überschneidungen sind es doch zuerst, die seiner Form das Überraschende, das Einmalige und Unvergeßliche geben — und wo wären sie denn in Frankreich? Man blicke auf die Einzelfiguren wie auf die erzählenden Tafeln, namentlich die unvergeßliche Kreuztragung (Abb. 67). Wie ganz anders wäre deren Darstellung ausgefallen ohne diese zwingende, vorwärts treibende, diese wahrhaft dramatische Kraft der Überschneidungen? In ihr *lebt* Francke, sie ist nichts Auszurechnendes; das ist nicht die Beglückung durch „Richtigkeit“ und ist keine Überschätzung eines lehrbaren Kunstmittels. Das ist Franckes *Sprache*, genau so unverkennbar wie die Tonsprache von Brahms, und genau so einmalig wie Franckes Farbe. Sie drückt etwas aus, diese Sprache der Überschneidungen, sie hat Sagekraft! *Das* ist doch erst (an seinem Teile) das Künstlerische an dem Meister! Die Schnelligkeit des Überschnittenwerdens treibt als musikalisches Element, als Taktierung, als Rhythmus und „Tempo“ von Gestalt zu Gestalt eine übergestaltliche und mitreißende Bewegung weiter. In sie ist das starke Wesen von Franckes Seele bestimmend eingeflossen, das ist seine wichtigste Form, und die verdankt er niemandem als sich selber. Er hat im Barbara-Altare gleichzeitiger französischer Kunst näher gestanden, er schien Bella Martens im Thomasaltare auf ältere „zurückzugreifen“. Aber daß er *selber* geschritten sei, hat sie offenbar nicht bemerkt. Treten die alten Vorbilder zurück, so muß im Notfalle noch Älteres helfen. Immer aber: ein „unüberwindliches Anlehnungsbedürfnis“! (Vitzthum.) Wie hätte man sich danach eigentlich einen Künstler vorzustellen? Als Einen, der bei jedem Schritte mit Entsetzen nach einer fremden Hand tastet, nach einem stützenden Stabe; der, wenn er den neu-

gekauften Stock vergessen hat, wenigstens den alten nimmt, um nur ja nicht hinzufallen? Hat so jemals ein Künstler *gelebt*, ohne ein Schwächling zu sein? Aber Francke war ja ein großer Künstler, einer der größten dieser ganzen reichen Zeit im ganzen Europa — und dies sollte auch gar nicht unterdrückt, es sollte ja trotz allem schließlich bewiesen werden, daß es sich um Meister Francke *lobnte!*

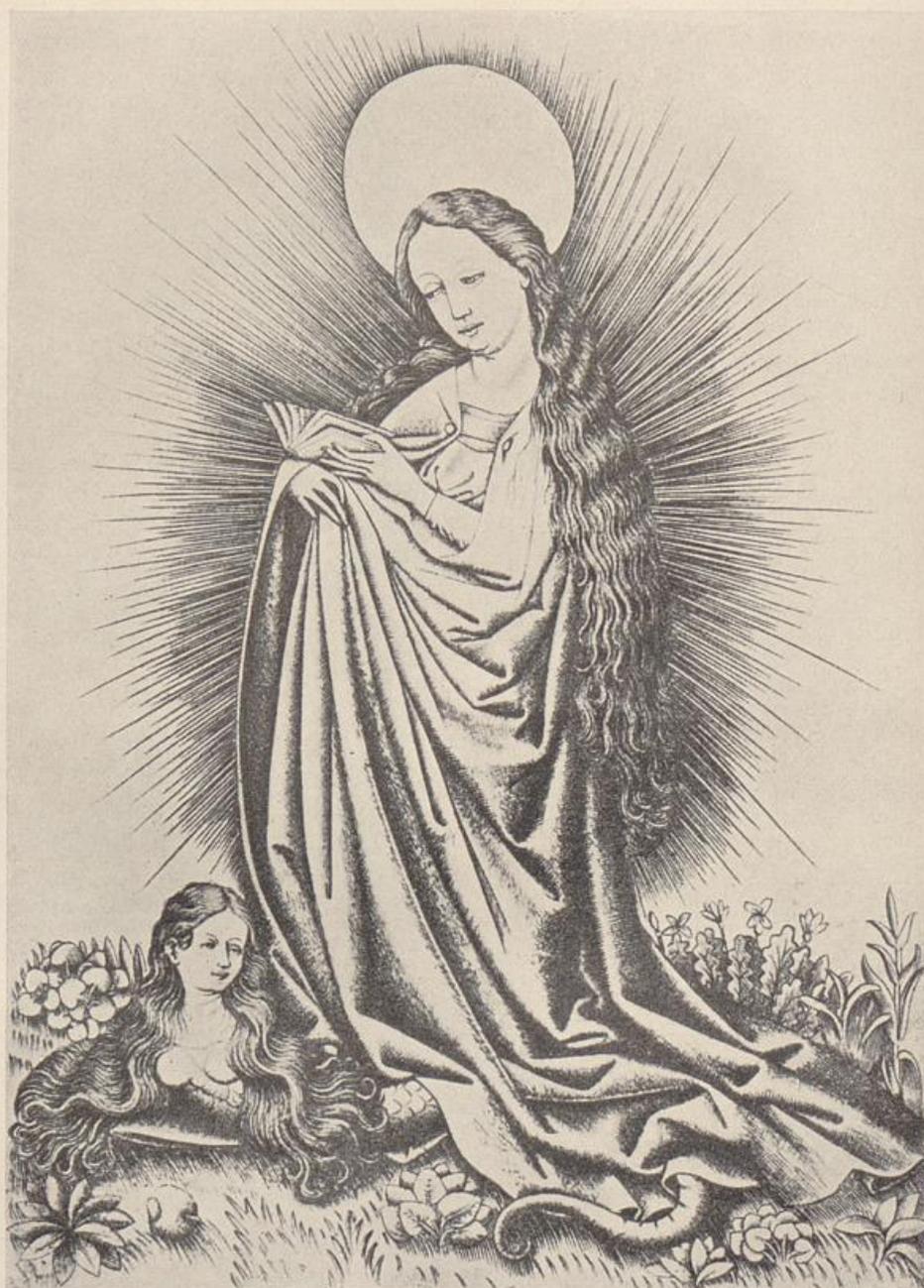
Das tut es. — Der Barbara-Altar scheint in das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu gehören. Er war wahrscheinlich nicht für Finnland gemalt, sondern für Hamburg. Daß er dort während des 15. Jahrhunderts gesehen werden konnte, wird durch die Ausstrahlungen seiner Art in die Hamburger Umgebung so gut wie sicher, ebenso wie wir für den späten Francke eine Wirksamkeit in Westfalen annehmen können, wo sich Eindrücke aus seiner Kunst mit solchen, die von Conrad herkommen, eng verbinden (z. B. im Warendorfer Altare). Der Barbara-Altar zeigt auch Reliefplastik. Sie ist Francke nicht völlig fern, stammt aber sicher nicht von ihm. Sein Werk sind die acht Flügelbilder. Es ist richtig, daß sie in der Art der Landschaftsdarstellung, in vielen Einzelheiten, so auch den bekannten runden Ecktürmen, ebenso in Dingen der Tracht, eine genaue Kenntnis französischer Kunst um 1400 beweisen. Was Francke damit tat, ist durchweg Neues und weist durchweg schon im früheren Werke auf den Meister des späteren: er bringt „zum Sprechen“, was in der französischen Miniatur stumme Erscheinung ist. Näher Beteiligten bleibt namentlich die Vitzthumsche Besprechung zu empfehlen, ein richtiges kleines Werk, in dem gerade diese Leistung schon am Barbara-Altare nachgewiesen wird. Außerdem ist es immer schon eine Tat, nicht nur erworbenen Formgruppen einen neuen Sinn zu geben, sie durch neue Abgrenzungen, durch kühne Halbierungen zu verwandeln, sondern überhaupt: aus Miniaturen in eigentliche Tafeln zu übersetzen. Dieser Vorgang ist schon ebenso schöpferisch wie es die Ausbeutung byzantinischer Kleinreliefs für monumentale Plastik war (Godehard-Relief in Hildesheim, „Kunst der deutschen Kaiserzeit“ Abb. 35). Nicht mehr als dem Älteren Byzanz, hat dem Späteren Frankreich bedeutet. Es liegt im Sinne dieser dem Meister eingeborenen Richtung auf das Sprechen-Lassen des bloß Erscheinenden, daß sie sich verstärken mußte. Der Thomas-Altar ist weniger weicher Stil üblicher Prägung als der von Nykerkö. Er ist reifer! Francke ist nun noch deutlicher „dazu herangereift, die Geschehnisse in ihrem Kern oder in ihrer bleibenden Bedeutung zu erfassen ... in einem Gestaltungsprozeß von viel höherer schöpferischer Kraft“. Er hat „dem Darstellungsprinzip des Mittelalters den auflösenden Tendenzen der Zeit gegenüber noch einmal



72. Gedenkstein des Heinrich
von Lechgemünd. Kaisheim



73. Grabmal des Ulrich Kastenmayr.
Straubing, St. Jakob



74. Spielkartenmeister, Madonna mit der Schlange

zum Siege verholfen, ... aus innerer Logik also und schöpferischer Kraft“ (Vitzthum). Es kommt Francke eben nicht auf „optische Glaubhaftmachung“ an. Francke hat „gerade nicht, wie die Franzosen, die Größe seiner Gestalten nach ihrer Entfernung vom Beschauer bestimmt, vielmehr ihren Größeneindruck nach ihrer Bedeutung im Bilde“. Nicht nach ihrer Entfernung vom Beschauer! Francke hat die Anerkennung des Betrachters verweigert — nichts anderes sagt auch Vitzthums Satz. Die Erhaltung des Bedeutungsmaßstabes verbindet, bei freierer und unauffälligerer Form, Francke auch mit dem bayerischen Meister der Münchener Augustiner-Flügel. Von da aus betrachte man seine einzigartigen Schöpfungen, von denen jede neu ergreift, als das gänzlich Neue und Einmalige, als das sie in die Welt getreten: die hinreißende Kreuztragung, die zauberhaft stille Weihnacht, die Beweinung, die Auferstehung und die „wahrhafte Hieroglyphe der Totenklage“ (so wieder Vitzthum), zu der ihm die Gruppe der Trauernden gediehen ist (Abb. 68). Wir haben in ihr nur das linke untere Viertel einer Kreuzigung, die im ganzen der des Conrad von Soest gar nicht so unähnlich gewesen sein mag, — wie ja doch der Gesamtaufbau des Altares dem des Wildungers entspricht. Mit dem Einzelbeweis, daß gerade bei der unvergeßlichen „Hieroglyphe der Totenklage“ (von ihrer gegebenen Großartigkeit noch abgesehen) die geschichtliche Frage nach dem Woher weit deutlicher auf Conrad führt als auf das Stundenbuch des Marschalls von Boucicaut, braucht unsere Betrachtung nicht belastet zu werden. Auch diesen Beweis hat Vitzthum geliefert; sonst hätte ihn der Verfasser längst selber geführt. Die Sprache der Farbe wie der Richtungsgegensätze, das ständig Treibende und Singende der für das Echte und Innerliche geretteten Bildfläche gehört zu den herrlichsten Eindrücken, die alle deutsche Kunst zu bieten hat. Dies Alles spricht auch aus den beiden Schmerzensmännern, aus dem Wege von dem kleineren Leipziger zum großen Hamburger. Hier hat auch Bella Martens die wahre Richtung gesehen und gezeigt. Es ist die französische Form der Imago Pietatis, der senkrecht sinkende Schmerzensmann, gestützt von Gottvater oder Maria oder einem Engel, es ist der Typus, dem der späteste Michelangelo in der Pietà Rondanini sich angeschlossen hat. Er war schon früh in Deutschland bekannt geworden und ist auch in unserer Plastik nachzuweisen. Wieder aber scheiden sich die Völker an der Frage der „Richtigkeit“. So wie beim Aufkommen des Andachtsbildes der lyrische Sinn der Deutschen unbekümmert um die Logik der Abfolge den seelischen Gehalt von Grablegung und Auferstehung in der Form des Heiligen Grabes zusammenziehen konnte, so war ja auch der deutsche Schmerzensmann nicht Teil einer Szene, sondern Verdichtung von Gefühls-

gehalten. Als solche war er trotz Wunden und Dornen nicht tot: *lebendige Verdichtung, sichtbare Idee!* Schon im Leipziger Schmerzensmann, einem gemalten Andachtsbilde von zartester Feinheit, einem völlig selbständigen und noch mehr in das Traumhafte entrückten Nachfolger des Münchener Veronika-Bildes, ist Christus nicht tot gegeben; nur der stützende Engel ist noch da. Man suche auch in diesem unvergeßlichen Bildchen — einem wahren Juwel der deutschen Andachtskunst, das am Rahmen übrigens mit der goldenen fünfblättrigen Rosa Mystica geschmückt ist wie so manche auch unserer plastischen Vesperbilder —, man suche auch an ihm sich klar zu machen, wie bestimmend das Untertauchen der Köpfe, wie sonderbar zwingend und singend hier der Klang der Überschneidungen ist, wie *er* gerade die eigentliche Formensprache trägt. Genau so wie vom Barbara-Altare zu dem der Englandfahrer die Entwicklung dieses Einmaligen und Einzigen als immer tieferes Durchringen zum Wesentlichen, zum Bannenden und Sagekräftigen verläuft, genau so auch die weitere vom Leipziger zum Hamburger Schmerzensmanne (Abb. 69). Wieder enthüllt sich das Persönliche und Einmalige als das Deutsche und Durchgehende. Jetzt ist gar keine Stützung mehr nötig, jetzt ist, mit den reifsten Mitteln des neuen malerischen Stiles, der alte deutsche Schmerzensmann wieder hergestellt, der Leiden und Tun in sich enthält, „nicht nur das Opfer, sondern der Richter“ (Stange). Dies bedeutet obendrein, daß der „Erbärmde“ charakter einem männlicheren gewichen ist: eine neue Zeit bricht an.

Conrad von Soest hatte den Frühstil um 1400 in ruhiger Reinheit dargestellt, offen für die neuen Einzelheiten, aber schon im Wildunger Hauptwerke überlegen sie beherrschend. Im Dortmunder Marienaltar hatte er eine höhere Würde — auch da nannten wir sie männlicher — erworben, die von jeher als Möglichkeit in ihm angelegt war. Er ist aber *zugleich wirklichkeitsferner und wahrer geworden*. Francke hat den weichen Stil des frühen 15. Jahrhunderts auf dem Wege über die kühl elegante, logisch klare und weltlich höfische Miniaturkunst Frankreichs empfangen (der Stil selbst war natürlich in ihn hineingeboren) und hat ihm erst den Sinn verliehen, von dem aus er uns hier angeht: er gibt das Wesentliche, das Erschütternde, die innere Musik der Vorgänge. Auch er, von Anfang an dazu angelegt, steigert seinen Stil in den 20er Jahren, also gleichzeitig mit Conrad, in das Erhabener und Fernere. Nur ist er zugleich lyrischer und dramatischer als der Soester. Er mag auch der etwas Jüngere gewesen sein. Conrad *lebte* noch im weichen Stile, Francke *belebte* diesen bis an die Grenze eines Neuen — das aber keineswegs das Neue des westlichen Realismus war. *Lochner* endlich hat den ringsum schon sinkenden Stil am längsten getragen, er hat auch am

längsten gelebt. Und auch dieser dritte und späteste der drei westdeutschen Meister hat die gleiche Entwicklung genommen: von der dankbaren Aufnahme westlicher Kunstmittel zu ihrer völlig überwindenden Indienststellung unter das Ideal. Sie alle gingen, französisch gesehen, den „falschen“ Weg. Sie alle gingen, deutsch gesehen, den rechten. Sie haben die Musik nicht verraten, sie haben sie immer klangtiefer in sich gesteigert. Sie bilden eine geschichtliche Kette. Keiner hat sich aus dem Anderen „entwickelt“, und doch hat ihre Folge eine innere Lebendigkeit. Es ist nicht die Entfaltung einer Schule, sondern das Wachstum eines Wesens. Dieses Wesen aber nennen wir das deutsche.

Stefan Lochner kam aus Meersburg am Bodensee. Er ist also Oberheimer, als solcher schon von Geburt her dem burgundischen Kulturkreise nahe, der von Brügge bis zur Schweiz reichte und von da aus überall ausstrahlen konnte. Vergessen wir nicht: wir stehen bei Burgund in der Mitte des alten Karolingerreiches, im innersten Kerne, in Lotharingen (nicht einfach „Lothringen“)! Noch immer, wie im großen 13. Jahrhundert, bezeugt das Karolingische nachwirkend seine schöpferische Kraft. Ist schon ohnehin ein Angeregt-Werden von außen her niemals eine bedenkliche Ausnahme, sondern eine Regel im Zwischenverkehr der verwandten abendländischen Hauptvölker, so ist der Kern des Karolingischen diejenige Stelle, an der uns am wenigsten geziemte, durch die späteren politischen Grenzen uns aus dem Bewußtsein eines älteren Zusammenhanges reißen zu lassen, zu dem Ostfrankreich und Westdeutschland und die Niederlande ursprünglich gehören. Das Burgundische ist eine Welt, in der damals das alte Erbe hell aufleuchtet. Burgundischer Hofmaler war Jan van Eyck, in burgundischen Diensten standen Claus Sluter und Melchior Broederlam von Ypern und Jan van Hasselt und Jan Malwel von Geldern (er wäre, wenn Francke wirklich aus Zütphen stammte, dessen nächster deutscher Landsmann). Sluters Vorgänger Jan de Marville, aus der südlichen, luxemburgischen Ecke der späteren spanischen Niederlande, Sluters Nachfolger und Neffe Claus de Werve, aber auch oberdeutsche Künstler wie Hänslin von Hagenau, wie sehr wahrscheinlich der Vater des großen Konrad Witz, jedenfalls ein Hans von Konstanz, haben für Burgund gearbeitet. Der eng verwandte Pariser Hof beschäftigte seit langem besonders gerne Niederländer germanischer oder welscher Zunge, so der Herzog von Berry die Brüder von Limburg, von denen es wie von dem Gelderner Malwel hieß, daß sie aus dem „Pays d'Allemagne“ stammten (sie haben den weichen Stil in kühnen Eroberungen zur Erfassung namentlich der landschaftlichen Erscheinungswelt befeuert und zur unmittelbaren Vorbereitung der Eycks gesteigert). Henri

Bellechose (hieß er nicht „Goodzak“?) war ein Brabanter, Jan de Beu-
metz ein Hennegauer, so wie der ältere Andr Beauneveu aus Valenciennes
stammte, der Geburtsstadt des spätesten der ganz großen Niederländer, des
Watteau, der ebenfalls aus dem Niederländischen (Rubens, Teniers, Ostade)
in das Pariserische erst hineinzuwachsen hatte. An diesem Burgund und seiner
Kultur haben mehrere der heutigen Länder ihren Anteil, Frankreich und
Deutschland und ganz besonders die Niederlande, die germanischen wie die
welschen. Die großen Konzile des 15. Jahrhunderts, das „Kostnitzer“ (Kon-
stanzer) von 1414—18 und das Baseler von 1431—49 haben mit der ganzen
Pracht des damaligen vornehmen Europa auch der burgundischen Kunst die
Tore des Oberrheines noch weiter ffnen müssen. Daß die Genfer 1444
ihren herrlichen Altar von Konrad Witz bekamen, hing ja auch eng mit
dem Konzil zusammen. Für einen Meersburger vom Bodensee war also ein
Anteil am Burgundischen eigentlich schon von Geburt wegen gesichert. Aber
Lochner wird mehr getan, auch er wird, wie Francke, im Westen selber ge-
lernt haben, dann wohl nicht so sehr bei der höfischen Buchmalerei der
Franzosen als bei den großen Niederländern der neu sich entwickelnden
Tafelmalerei. Der Genter Altar der Eycks ist begonnen worden, als Franckes
Thomas-Altar vollendet war. Nicht zu ihm hat die deutsche Entwicklung
hingestrebt, die ja keine geschlossen schulmäßige, sondern ein immer neues
Wesenswachstum war (ein Wald, keine Allee), aber auch schon den nächst-
verwandten Niederländern (durch deren dauernde Beschäftigung für Frank-
reich) etwas abgewendet. Der Genter Altar ist das große Abschlusiegel auf
der ganzen Entfaltung des Westens in Plastik und Miniatur. Was, wenig-
stens in der Malerei, meist in kleinem Maßstabe sich herangearbeitet hatte,
trat in das Freie hinaus, und was bisher in echter Vollrundung körperlich
vom Schnitzer in den Altar hineingetan war, das trat nun in seinem un-
mittelbaren Abbilde als gemalte Statue in das noch reinere Gegenüber. Die
Plastik selbst war nicht mehr zugelassen, aber sie wurde noch mitgespiegelt;
ja, zwischen gemalter Plastik und plastisch wirkendem Gemalten wurde
noch eine Zwischenschicht eingeschoben: die Grisaille, die in der Verkndi-
gung auf lebend gedachte Gestalten innerhalb stark farbigen und gar nicht
grisailenhaften Raumes übertragen war. Das Eingehen der großen alten
Formenwelt in den „Schein“ war vollendet — und insofern der Genter
Altar noch mehr Abschluß als Beginn.

Sollte Lochner (so nach Foerster) tatsächlich den Hieronymus der Samm-
lung Schnitzer gemalt haben, so wäre für seine Anfänge ein fast völliges
Eintauchen in jene burgundische Welt niederländischer Prägung bewiesen.
Wir sähen den Meister u. a. ernsthaft mit jenen Fubodenstreifen beschäftigt,

die schon Bertram kannte und Conrad und Francke, und die so bequem sind zum Ausrechnen der „richtigen“ Entfernung vom Betrachter. Völlig gesichert ist der Weltgerichtsaltar aus der Kölner Laurenz-Kirche. Aus den Niederlanden ist der Alemanne nach Köln gelangt und hat dort, wie es scheint, bis zu seinem Tode gelebt, hat sich der Kölner Art angeschlossen und sie unendlich vertieft. Die Kunst, wie das Paradiesgärtlein sie zeigt, konnte er schon aus der Heimat mitbringen. Der Kölner Veronika-Meister kann die eingewachsenen Neigungen nur noch verstärkt haben. Was an frischem Realismus durch niederländische Schulung erworben war, hatte sich an dieser Welt zu messen, es hat in sie eingehen müssen. Das Rheinische blieb stärker als das Burgundische. Die Stimmung, die wir als jene der Kunst um 1400 bei Lochner in einer letzten und feinsten Spitze getrost bis in die 40er Jahre hinabverfolgen können, war der „Sancta Colonia“ sehr genehm. So sicher Köln für die kühne und ringende Durchbruchzeit Bertrams, Theoderichs, der Parler nicht der rechte Boden gewesen (man sieht es an der älteren Schicht des Claren-Altars), so sicher ist es jetzt von Herzen bereit, die neue Idealität anzunehmen (man sieht es an den späteren Bildern des Claren-Altars) und nun länger als andere Städte zu bewahren. Köln rechnet man oft zum Niederrhein, und in späteren Zeiten kann dies kunstgeschichtlich eine gewisse Berechtigung haben. Es ist aber ebenso nahe am Mittelrhein. Wer Gefühl für Klima auch im menschlichen Sinne hat, kann auf der kurzen Strecke zwischen Köln und Bonn das Nahen des Mittelrheines deutlich fühlen. In Bonn weht dessen Luft schon völlig, und von da aus bis über Mainz, Oppenheim, Worms, Speyer hinaus. Köln ist zuletzt immer noch weder Nieder- noch Mittelrhein — es ist *Köln*, Hansastadt und Bischofsstadt, Stadt der Lebensfreude und der freiwilligen Gebundenheit, voll geheimer Romanitas und voll urgermanischer, ja oft niederfränkisch-niederländischer Saftigkeit, die der geistliche Schimmer nur oberflächlich verdeckt. Der Stil um 1400 muß unbewußt als Ausgleich der gegensätzlichen Kräfte empfunden worden sein. Jetzt spüren wir keinen Druck mehr — wie ihn Kautzsch und Back gegenüber der freieren mittelrheinischen Luft für das Vierzehnte empfanden —, jetzt hat die Kirche in ihrem Spürsinn für Indienstnahme weltlicher Gefühle die Arme dem Neuen gerne geöffnet; sie hat es sicher ungerne und spät entlassen, als das „Neue“ längst ein Altes geworden war. Lochner scheint für den Ausgleich der Kräfte vorgeboren; auch in seiner Kunst war der schöpferische Glaube an eine überpersönliche Ordnung mit einem warmen Drange zur sinnlichen Schönheit des Lebens gleichzeitig angelegt. Man hat ihn den „Mozart unter den Malern“ genannt (Foerster), und die Richtigkeit des Vergleiches beruht wohl auf der eben genannten, nicht unverein-

baren Zweiheit. Der Weltgerichts-Altar — ebenso reines Werk der Malerei wie der Wildunger, der Thomas-, der Genter Altar — verweist noch die Sinnbilder der ewigen Ordnung an die Außenseiten als Reihung stehender Heiliger (heute in München), den Kampf aber in den festlichen Hauptzustand als Weltgericht in der Mitte (heute Köln) und Apostel-Martyrien zu den Seiten (heute Frankfurt). Mit einer an Bosch und Rubens vorausmahnenden Unerbittlichkeit schildert er die verquollene Häßlichkeit der Verdammten — die Seligen umgibt er mit aller Lichtheit des „schönen“ Stiles um 1400. Noch immer ist es dieser, obwohl manches an Einzelzügen, namentlich der Faltengebung, sich ins Härtere vergratet hat. Das Gesamtideal liegt selbst dem Weltenrichter noch zugrunde; nur bei Maria verblüfft ein scheinbares Vorausnehmen des schmäleren, späteren Gesichtstypus. Dieser ist nur niederländisch, — *noch*, nicht schon! Die Engelchöre natürlich, die dem nächsten, ja dem gleichzeitig lebenden Geschlechte gänzlich veraltet erschienen sein müssen — sie sind noch ganz die Geschwister der Engel vom Veronika-Bilde, reine Kunst um 1400. Auch ein späterer Oberdeutscher, Hans Memling, sollte einst mit einem bedeutenden Gerichtsbilde hervortreten; tiefer sollte er in das Niederländische gezogen werden, und mehr eingeborgenes Deutsches im (verwandten) Fremden zeigen als eingeborgenes Fremdes im Deutschen. Das Letztere dagegen ist bei Lochner durchaus der Fall. Auf uraltem angebautem Gebiete seines alemannischen Stammes bewegt er sich. St. Gallen und die Reichenau hatten die ersten großen Schöpfungen des Weltgerichtes noch in den ältesten Tagen eigentlich deutscher Kunst gesehen; Burgfelden war gefolgt. Die dumpfe Erwartung, aber auch der Beginn des Vollzuges waren von Alemannen zuerst gemalt worden. Lochner war vom Geiste der Kunst um 1400 erfüllt: er sagte das Schwere, aber seine *Form* blieb mild. Der eigentümlich sanfte Schwung des Ganzen berührt fast mit Conrad von Soest verwandt. Jenseits des Inhaltlichen schwingt die Gesamtform in den milden Bogungen der Zeit. Auch im Einzelnen, so im Gewande des Johannes, wird man sie wiedererkennen. Über alle bewegten Inhalte hinaus (die bei der Genauigkeit der Darstellung an Miniaturkunst denken lassen) erhebt sich die Grundforderung Lochners und seiner Zeit nach Zuständigkeit. Nicht das Augenblickliche, sondern das Dauernde ist ihr letztes Ziel: die Verdichtung des Gegensätzlichen in der Harmonie. Es war eine schwierige Aufgabe, auch die grausigen Martyrien der Innenflügel in dieser Sprache vorzutragen.

Um so mehr kam Lochners innerstem Wollen der große „Altar der Stadtpatrone“ (Foerster) entgegen, der heute als Dreikönigsbild oder Kölner Dombild Weltruf genießt und schon von Dürer in der Ratskapelle aufge-

sucht und bewundert wurde (Abb. 70). Von Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise ging die Lochnerforschung überhaupt erst aus. Der große Meister der späteren Geniezeit hatte selbst 15 Jahre vor seinem Kölner Besuche ein Bild geschaffen, das in der Geschichte des Wachstums deutschen Werdens wie eine bereicherte Wiederkehr von Lochners Meisterwerke wirken kann: das Rosenkranzbild für die deutschen Kaufleute von Venedig. Die feierliche, von innerlich reichster Bewegung durchklungene Zuständlichkeit des Dürerschen Bildes, ihr tragendes Mittelgerüst, die symmetrische Dreiergruppe der Madonna zwischen Kaiser und Papst, war durch die Aufgabe nahegelegt. Lochner mußte ihre Bedingung erst schaffen. Denn sein Mittelbild feierte die heiligen drei Könige (deren Reliquienschrein der Domschatz als höchste Kostbarkeit bewahrt) und „die drei Könige vor der Madonna“: das war ja die so oft dargestellte Anbetungsszene, eine nicht symmetrische Komposition, ein Zug mit einem Ziele, nicht eine Mitte zwischen zwei Flanken. Diese gerade wählte Lochner aus einem tiefen Gefühl für die Notwendigkeit sichernder Architektonik. Es kam nicht auf den Vorgang an, sondern auf feierliche Zuständlichkeit. Symmetrie ist ihr sicherstes Gerüst. Indem zwei Könige kniend zu beiden Seiten des Thrones verteilt wurden, war der Zug aufgegeben, die vorgehende, sich vorneigende Gestaltenkette in Ausstrahlung von der Mitte her, der Rhythmus in Symmetrie, die Reihe in die gebundene Gruppe verwandelt. Das Ganze war mit dem herrlichen Mittelbilde noch nicht zu Ende. Die namentlich nach rechts hin nahezu apsidiale Grundrißbildung für das heilige Gefolge schwingt sich auf die Innenflügel hinüber: St. Gereon rechts, St. Ursula links, beide als Führer größerer Gestaltenchöre, setzen das festlich strahlende Bekenntnis der schönen Stadt zu ihren Schutzheiligen fort. Noch einmal empfinden wir den Geist der alten Kölner Kleeblattchöre. Blau, wie eine Verdichtung des Himmlischen für das Auge, thront Maria in der Mitte, und der Kreis aller Farben pflanzt sich, zuerst im warmen Rot des Königsmantels links, dann in dem durchschienenen Grün des rechten, in den grundlegenden Komplementärfarben also verdichtet, leuchtend von ihr aus fort. Der ernste Herablick der Himmelskönigin, die fein anmutige Gehaltenheit des Jesus-Kindes strahlen seelisch ebenso weiter. Unter den Männergestalten begegnen uns neuartige Köpfe, die wir nicht mehr zum weichen Stile rechnen dürfen (kein Wunder, da wir uns um 1440 befinden): schon der des Gereon und namentlich der des Mannes rechts hinter ihm, dessen prachtvoll festgebautes, grad- und langnasiges Männergesicht einen Ernst verrät, der über den kindlichen Grundklang der Kunst um 1400 weit hinausgeht. Weicher sind die Frauen, am reinsten noch „um 1400“ empfunden die Fischlein von Engel-

chen, die im goldenen Äther schwimmen. Unerhört ist die burgundische Pracht der Gewänder. Das ist überhaupt ein Zeichen der neuen Zeit gegenüber der parlerischen: der Jubel über Alles, was schimmert und kostbar ist (die Parlerzeit hatte es gekannt, aber unvermittelt hingesezt, nicht „angesungen“), die Agraffe am Halse der Maria (auch die Schönen der Plastik beanspruchten sie regelmäßig), das Brokat der Gewänder, die Seidensoffe aus Italien und dem Orient, der milde Sammet, der sich mit echt stillebenhaftem Gefühle — nämlich nicht nur für die flachoptische Erscheinung, sondern für das Physikalische, für Angrenzung und Absetzung verschiedener Grade spezifischer Wärme in den Stoffen — von der kühlen Seide hebt. Der alte Zauber von Gold und Edelsteinen, der immer schon im Dämmer der Kirchen aus kostbaren Heiligenschreinen lockte — wie reich war gerade Köln an solchen! —, dieses Gefühl für Hort und Rheingold ist jetzt als *Gegenstand des Anblicks* in die leichtere Welt des Gegenübers gezogen. Das Gefühl für das Juwelenhafte, das in der Miniatur wie in der Alabasterplastik, das auch in der ganzen Erfindung der Schönen Madonnen, das überall sich gezeigt hatte, breitet über das Bild, mit den reinen Mitteln des Malers hervorgezaubert, den magischen Glanz der Prachtschreine. Das ist Alles ganz Lochner und Alles ganz Köln. Die architektonische Bindung, die in der vorangehenden Zeit kölnischen Bildern etwas Zurückgebliebenes verleihen konnte, hat sich oberhalb der Gestalten in eine Bogenfolge zurückgezogen; man spürt noch, daß die Menschengruppen ganz leise sich nach der zurückgewichenen Bogenrahmung einteilen, wie eben noch elektrisch von ihr angerührt. Die Architektur namentlich der Chöre, die wirklich an die Chöre der Baukunst erinnern, der Anspruch auf weltliche Pracht unter geistlicher Obhut, die geheime Lebensfreude, gedämpft durch die Feierlichkeit des Vertretens, die horthafte Kostbarkeit als Ausdruck des Heiligen — das Alles ist ganz Köln! Ganz Lochner ist es, dafür die zusammenschließende Form des Gemäldes zu finden, das eine ganze Kirche vertreten kann. Wirklich, der letzte Inhalt dessen, was eine malerisch gewordene Zeit aus der Tatsächlichkeit der ererbten Kirchenräume, aus dem Aufstiege der Pfeiler und Bogen, der warmbunten Durchschieenheit der Fenster, der geheimnisvollen Zaubermacht der Schreine, ja selbst noch der *Wirkung* gemalter und geschnittener Altäre innerhalb der Kirchenräume für das Auge zusammenziehen konnte, die Summe aller malerischen Reize mit ihrem ganzen Hintergrunde an Versprechen, Bedeutung und Heiligkeit, ist im Gegenüber des Bildes zusammengeflossen zu einer Synthese: der Altar als Vertreter der Kirche, der uns bekannte grundlegende Vorgang des Zeitwandels vom Staufischen zur Kunst um 1400. Über alle Beschreibung edel



75. Madonna aus Lipbach.
Karlsruhe, Museum



76. Madonna in St. Severin zu Passau



77. Jakob Kaschauer, Madonna aus Freising.
München, Nationalmuseum



78. Verkündigungengel in St. Kunibert
zu Köln

ist die Verkündigung auf den Außenflügeln, keusch und froh, zart und monumental zugleich. Seit im Sommer 1936 die Lochner-Ausstellung den Altar im Kölner Museum unter günstigen Bedingungen gezeigt hat, wird der Wunsch nach einer dauernd besseren Möglichkeit der Bewunderung hoffentlich nicht wieder verstummen.

Unwillkürlich hält man hier ein, man denkt sich, wie die Kunst anderer Völker in den letzten Jahren durch große Ausstellungen zusammenfassend der Welt gezeigt worden ist mit dem wahrhaft wohlverdienten Erfolge aufrichtigen Staunens und ehrlichen Dankes, so die französische und die italienische. Man stelle sich innerhalb einer entsprechenden deutschen nur einmal einige Hauptwerke vor, an denen wir bisher entlang gegangen sind, nur ein paar Hauptleistungen deutscher Maler vom Ende des 14. Jahrhunderts bis in diese Zeit nach 1400 hinaus: Wittingau, Wildungen, Dortmund, Helsingfors, Hamburg, Köln! Ein winziger Ausschnitt nur, aber schon er müßte überwältigend großartig wirken.

Einzelbilder müßten zu den Altären treten; so von Lochner die herrliche Veilchen-Madonna des Diözesan-Museums, die schon auf der Jahrtausend-Ausstellung sich unter starkem Wettbewerbe als etwas wahrlich Glänzendes bewährt hat: die stehende Gottesmutter mit dem Veilchen in der feinen Linken auf blumiger Wiese vor dem Brokatvorhange, über dem Engel herauftauchen, mit Gottvater und der Taube des heiligen Geistes und einem Engelkonzert kleinen Maßstabes über sich; zu ihren Füßen die Stifterin, Elisabeth von Reichenstein, Äbtissin von St. Cäcilien (Abb. 71). Lochners Größe erweist sich als ganz verwandt dem Geiste des Paradiesgärtleins. Auch in jenem alemannischen Bildchen war ja eine beträchtliche Zahl theologischer Bedeutungen durch Versinnlichung für das verehrende Auge in reine Erscheinung gerettet. Der Auftrag für die Veilchen-Madonna hat solche in besonders reicher Zahl verlangt, aber der Nichtsahnende wird nicht einen Augenblick theologisch berührt und nimmt den künstlerischen Gehalt rein und mühelos in sich auf — dieser selbst ist heilig! Versinnlichung durch einen ordnenden und harmonischen Geist von völlig lauterer, zeitbedingter und doch überzeitlich wirksam gebliebener Sicherheit des Gefühles bestimmt überall auch die Einzelbilder: die kostbare Tafel im Besitze der Erben von der Heydt, eine Anbetung des Kindes durch Maria, die wahrhaft den Werken des großen alemannischen Stammesgenossen Martin Schongauer vorausklingt; dann die Muttergottes in der Rosenlaube (Wallraf-Richartz-Museum), diese unbeschreibliche Sonate aus Blau und Gold, ausstrahlend in einen Chor, einen im Grundriß eher staufisch als gotisch gezogenen Chor musizierender Engel (die Musik als das wahrhaft tragende

Element dieser Kunst wird zum sichtlich Dargestellten), und endlich das letzte, das einzige mit einer Jahreszahl bezeichnete große Gemälde, die Darmstädter Darbringung von 1447. Man vermutet (Foerster), daß Lochner in jenen späten Jahren sich stark mit Miniaturmalerei beschäftigt habe, so wie sicher einst auch der Maler des Paradiesgärtleins. Drei reiche Gebetbücher sehr kleinen Maßstabes in Berlin, Darmstadt und Schloß Anholt werden ihm zugeschrieben. Auch dieser Große nimmt teil an der Lust des Kleinen, die wir auf so mannigfachen Wegen verfolgt haben, auch darin ist er noch ganz Kind der Zeit um 1400. Er ist es noch in dem Darmstädter Bilde, offenbar der Stiftung eines Deutschordenritters, der rechts auf der Tafel selber erscheint. Sie ist ein Ganzes für sich, wie ein modernes Gemälde, nicht Teile eines Altares.

Hier ist nun der Altar, diese verkleinerte Fassade, die im Laufe der Veränderungen abendländischer Kunst an Bedeutung die Kirche selber verdrängen sollte, als innerster Gegenstand in das Bild gezogen, das Bild selber wieder *Darstellung des Altares*. Ein leuchtender Schrein, aus getriebenem Golde gedacht und mit Golde gemalt, bildet die Mitte, überstiegen von drei Engelgestalten, die als Teile dieses Kunstwerkes, nicht als „lebendig“ gehalten sind, und zwar — dies muß jetzt stark aufhorchen lassen — in einem zweifellos älteren Stile: es handelt sich um Werke des älteren 14. Jahrhunderts, geradezu um das, was wir Kölner Domstil nannten. Damit ist zu dem Übertritte des plastischen Kunstwerkes in das gemalte als dessen Gegenstand (den wir schon aus dem Genter Altare kennen) noch ein weiterer gekommen; der Abstand, in dem das Gegenüber zum raumkörperlich Ausgedehnten steht, ist zum *geschichtlichen* Abstände erweitert. Alte Kunst wird formwürdig, weil abbildungsmöglich für diese Malerei. Das ist ein Zug, der uns in der deutschen Kunst um 1440 allgemein begegnen wird, auch bei Konrad Witz, und man könnte es einem auf geschichtliche Zusammenfassungen Erpichten wirklich nicht verübeln, wenn er in diesem Vorgange das Ende des „Mittelalters“ erkennen wollte (*noch einmal!*). Uns beweist es, daß Lochner, dieser späte Sänger der Kunst um 1400, doch schon mitten im Neuen stand, daß er, schon durch ein längeres Leben und sicher auch durch spätere Geburt, ein Späterer war als der Meister des Veronika-Bildes oder der des Paradiesgärtleins oder Conrad oder Francke. Er beweist es auch im Ganzen des Bildes. „Weich“ ist daran die Grundrißform, die um die figurenleere Mitte des leuchtenden Schreines in gerundeter, eckenloser Bogung die Gestalten chorhaft zusammenordnet. Weich ist auch der Ausdruck in dem gütig lächelnden Gottvater und den Engelscharen, die sich in fein gelockerter, aber sehr fühlbarer Symmetrie von ihm aus über

den Goldgrund verteilen. Aber in vielen Einzelheiten, so im Gewande des Joseph, ist die „Ecke“ bereits da, der „ununterbrechliche“ Fluß der Linien tatsächlich unterbrochen worden; so auch in den Chorknaben.

Es ist wie bei Fra Angelico, wie in den Grundzügen, so in den Einzelheiten. Er und Lochner, die nicht durch irgendeine Kenntnis, sondern durch ein Lebensgeheimnis einander verbunden sind, setzen ihre Ehre darein, die Harmonie des Himmlischen verklärend in eine bejahte Wirklichkeit einstrahlen zu lassen. In beiden *singt* es: ein Wissen um eine Ordnung, die das menschliche Leben so nicht zeigen kann und deren innere Wahrheit trotzdem von adeligen Geistern lebendig gewußt wird. Sie beherrschen die Erscheinungswelt nicht schlechter als die Erscheinungsgläubigen, die ihren ebenso redlichen Kampf um die Erpackung des Irdischen führen. Die Stimmung um 1400 halten sie fest bis über die Mitte des Jahrhunderts, erst im 6. Jahrzehnt sind beide gestorben. Sie vertraten den *Traum!* Ihrer Idealwelt können sie dabei schon die Einzelzüge einer neuen, an gegensätzlichen Absichten gefundenen Formensprache einverleiben — Gleichheit der Mittel als Zeitfarbe bei Verschiedenartigkeit und Verschiedenartigkeit der Ziele! — und sie kommen dabei auf erstaunlich Ähnliches. Sie finden heilige Gestalten von fast senkrecht geradliniger Form (nicht weichen Umrissen), durchrieffelt von steilen Faltenbahnen, und es ist, als ob sie hinter ihnen unsichtbare Kerzen angezündet hätten, die sie von innen her durchschienen, wie das Sonnenlicht die Glasfenster. Dabei sind Beide noch in später Zeit Träger der ununterbrechlichen Farbe. Und so kommen wir — im Wissen, rein zeitgeschichtlich schon über die Grenzen des weichen Stiles hinausgegangen zu sein — bei Beiden zu dem Eindruck, daß sie die letzten Verkünder eines Großen, Alten und nun sehr Vornehmen gewesen sind. Nur eine pöbelhafte Fortschrittslehre könnte die Tapferkeit verkennen, die in der Klarheit ihres Bekenntnisses sich bewährt. Beide Meister stehen in einer Zeit, in der es gelegentlich schon weniger Tapferkeit hätte kosten können, „Rebell“ zu sein. Von Ghiberti wissen wir, daß er dem Neuen feindselig gegenüberstand — das war sein Lebensrecht und wird aus Erfahrungen begründet gewesen sein. Von Fra Angelico und von Lochner brauchen wir das nicht einmal anzunehmen. Beide waren von einer heiligen Zuversicht getragen. Sie waren trotzdem verschiedene Menschen. Der Florentiner war Geistlicher, der Alemanne in Köln ein weltlicher Bürger. Die tiefe, warme Liebesfähigkeit, die wir aus Formen und Farben aller seiner Werke erschließen und die einen besonderen Unterschied gegen den Toskaner ausmacht, dürfen wir uns in seiner urkundlich bezeugten Ehe vielleicht als in einer Liebesehe ausgedrückt denken (so Foerster). Es kommt in den Hauptwerken immer

eine ganz bestimmte Frau vor; das göltige Zielbild wird, wie bei Rubens, von einem wirklichen und lebendigen Weibe getragen.

Als Stefan Lochner im Herbst 1451 kurz nach seinen Eltern starb (sehr wahrscheinlich an der Pest), war das Geschlecht schon Sieger geworden, dessen Wegbereiter wir um 1400 in einzelnen Gegenstimmen vernehmlich werden fühlten — rein zeitlich genommen, wohl sein eigenes, da der Tod kurz nach den Eltern kein allzu hohes Alter anzunehmen erlaubt. Die „andere“ Welt, die unsere Wirklichkeit überwiegend erfüllt, nicht nur die Welt des „Richtigen“, sondern die des Schweren, Leidenschaftlichen, des Häßlichen und des Abgearteten, des Dämonischen und des Gemeinen, diese vielfältig andere Welt, vom herrschenden Stile um 1400 unterdrückt, zugelassen nur in der Kleinform des zu Füßen des Schönen und Gültigen hingehockten *Gegenwertes*, — sie hatte schon hier und da sich aufgerect: so in der stammelnden, ehrlichen und tiefen Bäuerlichkeit des Konrad von Einbeck, in dem aufheulenden Schmerze der Klagenden aus Mittelbiberach, in dem drohend-wuchtigen Triumphkreuze der Breslauer Corpus-Christi-Kirche. Diese „Anerkennung des Wirklichen“ — das im Harten und Schlimmen immer „wirklicher“, nur nicht wahrer erscheint als das Vollendete und Harmonische — verband sich mit der Anerkennung des Betrachters. Beide stehen über dem Abschnitt, den wir nunmehr zu betrachten haben.